Königlich Preussisches

Hennebergisches Gymnasium zu Schleusingen.

Bericht für das Schuljahr 1907|1908.

Herausgegeben

von

Professor Dr. Ferdinand Orth,

Gymnasialdirektor.

Zur Frage der Bühnenaufführung des äschyleischen Prometheus. Von Professor Friedrich Weise.

1908.

Druck von Gebrüder Lang in Schleusingen.

1908. Nr. 325.



Durch die Untersuchungen von Dörpfeld und Reisch [1]) ist ein frischer Zug in die Anschauungen über die antiken Theaterverhältnisse gekommen. Gelehrte wie Robert, Bethe, Wilamowitz u. a. m. haben auf dem Fundamente von Dörpfeld und Reisch weiter gebaut. Jetzt sind die Ansichten so weit geklärt, daß man im großen und ganzen darüber einig ist, daß die älteren Dramen aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. auf der kreisrunden Orchestra ohne Hinterwand aufgeführt worden sind, und daß erst seit ungefähr 465 das hölzerne Hintergebäude errichtet worden ist. Bolle [2]) beschreibt diese alte Orchestra kurz und treffend mit den Worten: „Sie lag 15 m südlicher als die jetzt erhaltene Orchestra, hatte einen Durchmesser von 24 m und war nach Süden 2 m über der Ebene erhaben, sodaß zwei Rampen (πάροδοι) zu ihr hinaufführten.“ Es sei noch hinzugefügt, daß ihr Boden wahrscheinlich gepflastert war, damit durch lockeren Untergrund die Tonwellen der Chorgesänge nicht beeinträchtigt würden. Seit 465 sind sämtliche Dramen vor einem Hintergebäude aufgeführt. Ob dies anfangs direkt an der Orchestra oder einige Meter weiter rückwärts errichtet worden ist, ist strittig, ebenso die Frage, wann die Paraskenien, die den Spielplatz der Schauspieler seitlich begrenzten, zuerst errichtet worden sind. Hampel [3]) sucht nachzuweisen, daß im Theater der Orestie neben dem Tanzplatz des Chors ein den Schauspielern eigentümlicher Spielplatz existiert habe. Dieser sei ungefähr 5 m hinter dem Orchestrarund durch das Hintergebäude (σκηνή) und seitwärts durch die Paraskenien begrenzt. Aber diese Bühneneinrichtung einer späteren Zeit hat sich allmählich entwickelt und ist nicht mit einmal entstanden wie Pallas aus dem Haupte des Zeus.

Seit wann nun benutzte man die über dem Orchestraniveau bedeutend erhöhte Bühne als Spielplatz der Schauspieler? Ueber diese Frage vergleiche man Ad. Müller [4]), welcher S. 490 sagt: „Schon Ende des fünften Jahrhunderts vollzieht sich unaufhaltsam der Verfall des Chors, im vierten Jahrhundert, zur Zeit Lykurgs, hat er sich innerlich völlig vom Drama gelöst, zugleich wird in den Stücken der neuen Dichter, z. B. des Astydamos und Theodektes, von denen freilich nichts erhalten ist, das raumfordernde Spiel des Schauspielers mehr und mehr zur Deklamation. So zog man die Konsequenz der innerlich längst vorhandenen Trennung von Chor und Schauspiel auch äußerlich und baute die hohe Bühne, auf welcher den Anforderungen der modernen Dichter entsprechend der Schauspieler deklamierte.“

Während wir nun für die Aufführungszeit der meisten Stücke des Aeschylus sichere Zeugnisse aus dem Altertum haben, sind wir bei einigen nur auf Andeutungen im Drama selbst angewiesen. Außerdem können wir uns auf die oben angeführten wissenschaftlichen Ergebnisse stützen, wenn wir uns klar werden wollen über die Aufführungszeit derjenigen Dramen des Aeschylus, die nicht sicher bezeugt ist, besonders des Prometheus. Ueberhaupt bietet der Prometheus noch manche Rätsel, die dazu reizen, dies Drama näher zu betrachten.

Zunächst erscheint es zweckmäßig, die Aufführungszeit der äschyleischen Dramen, soweit dies möglich ist, anzugeben und dann zu versuchen, auch bei zweifelhaften Stücken zu einem Resultat zu kommen. Die 7 uns erhaltenen Tragödien des Aeschylus bringt der codex Mediceus in dieser Reihenfolge:

---

[1]) Dörpfeld und Reisch, das griech. Theater, Leipzig 1896.
[2]) Bolle, die Bühne des Aeschylus. Prgr. Wismar 1906.
[3]) I. Hampel, Was lehrt Aeschylos' Orestie für die Theaterfrage? Prag 1899.
[4]) Ad. Müller, Aesthetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles. Paderborn 1904.

Persae, Agamemno, Choephoroi, Prometheus, Eumenides, Septem adversus Thebas, Supplices. Allein wie allgemein anerkannt wird, sind die Supplices und Persae die beiden ältesten Stücke des Aeschylus. Dafür zeugt die Einfachheit ihrer Anlage, das Fehlen eines Prologs, die geringe Anzahl der auftretenden Personen, die zur Darstellung aller Rollen nur 2 Schauspieler erfordern, und der Mangel eines scenischen Hintergrundes. Für beide Stücke sind die scenischen Verhältnisse die denkbar einfachsten, beide spielen sich auf der Orchestra ab. Die Supplices setzen auf der Bühne nur einen großen Götteraltar (κοινοβωμία) voraus, der an der Tangente des Orchestrarunds zu denken ist. Er muß sehr groß gewesen sein, weil der ganze Chor (12 Danaiden) hinaufsteigt und sich an den Götterbildern niedersetzt. Aehnlich war es in den Persern. An derselben Stelle wie die κοινοβωμία befand sich das Grabmal des Darius, das man sich ziemlich groß vorstellen muß. Es führten Stufen hinauf, auf denen die Greise Platz nehmen konnten. Den Geist des Darius daraus emporsteigen zu lassen war sehr einfach; eine Treppe im Innern genügte dazu. Doch hier drängt sich sofort die Frage auf: Wo haben sich Chor und Schauspieler angekleidet? Es muß doch, und zwar in unmittelbarer Nähe des Theaters, ein Raum gewesen sein, wo dies geschehen konnte. Später, als das Hintergebäude da war, haben sie sich selbstverständlich darin angekleidet. Es liegt also sehr nahe, für die ältesten Stücke des Aeschylus eine Ankleidebude von ungefähr 2—2½ m Höhe und bedeutender Länge anzunehmen, und zwar direkt hinter der Orchestra, deren höchste Erhebung über dem Erdboden 2 m betrug. Ihr Dach wurde durch die κοινοβωμία der Supplices und das Grabmal des Darius in den Persern den Zuschauern verdeckt. So ist es auch erklärlich, warum beide Aufbauten auf der Orchestra so umfangreich waren. Noch einen Schritt weiter, und wir haben (seit ungefähr 465) die Verbinduug von Aufbau und Ankleidebude: Das Hintergebäude, vor dem Chor und Schauspieler auftreten, in dem sie sich an- und umkleiden.

Für die Perser haben wir endlich urkundliche Angaben (C I A II 971). Nach ihnen gehörten die Perser zu der 472 aufgeführten Tetralogie *Φινεύς, Πέρσαι, Γλαῦκος Ποτνιεύς* und *Προμηθεὺς πυρκαεύς*. Da nun, was dramatischen Aufbau anlangt, die Supplices lange nicht an die Perser heranreichen, so ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß die Supplices das älteste von den uns erhaltenen Stücken des Aeschylus sind.

Das nächste, zeitlich feststehende Stück des Aeschylus sind die Septem adversus Thebas. Sie sind nach der Didaskalie im Cod. Laurentianus das dritte Stück der im Jahre 467 aufgeführten Tetralogie Laios, Oedipus, Septem, Sphinx. Zwar ist in den Septem der Aufbau der Handlung noch sehr einfach, zwar tritt das lyrisch-epische Element noch sehr in den Vordergrund, aber der Dialog nimmt doch schon breiteren Raum ein, wenn er auch noch nicht die dominierende Stellung wie in der Orestie erreicht. Ferner kommen die Septem noch mit zwei Schauspielern aus, da die Rolle der Ismene in der Schlußscene durch einen weiteren Sänger übernommen sein kann. Aber schon Westphal[5]) hat Zweifel an der Echtheit dieser Scene erhoben. Spätere, z. B. Röhleke[6]), haben das uns erhaltene Stück als Ueberarbeitung einer alten Tragödie des Aeschylus hingestellt. Bergk[7]) hat zuerst das Schwesternpaar verworfen und setzt den Schluß bereits v. 960: *θεοῖν κρατήσας ἔληξε δαίμων.* Wilamowitz[8]) weist die Worte der Antigone dem einen Halbchor, die der Ismene dem andern zu und beseitigt die Anapäste, welche das Schwesternpaar einführen. So wird erreicht, daß das Stück mit dem schönen

---

[5]) Westphal, Prolegomena zu Aeschylus.

[6]) Röhlecke, Septem adversus Thebas et Prometheum vinctum esse fabulas post Aeschylum correctas, Diss. Berlin 1882.

[7]) Bergk, Griech. Lit. Gesch.

[8]) Wilamowitz, Stzb. der Berl, Akad. XXI. 1903 p. 436,

Threnos der Halbchöre schließt. Beide Brüder erhalten eine ehrenvolle Bestattung. Leicht ersichtlich ist, wie der Ueberarbeiter, durch die Antigone des Sophokles beeinflußt, das Schwesternpaar eingefügt hat und deswegen auch an anderen Stellen hat ändern müssen. Christ [9]) hält den Schluß zwar für echt, muß aber als auffällig zugeben, „daß der Schluß des Stückes (996—1070) einen durch den Verlauf der Handlung nicht begründeten Hinweis auf das Verbot der Bestattung des Polyneikes und die herrische Weigerung der Antigone, dem Verbot Folge zu leisten, enthält.“ Für die Echtheit des Schlusses ist kürzlich Wundt [10]) eingetreten. Allein was er anführt, beweist nur, wie oberflächlich der Bearbeiter verfahren ist. Er hätte es viel besser machen können und müssen.

Die Zuschauer des Aeschylus verlangten von ihrem religiösen Standpunkt aus eine feierliche Totenklage und Bestattung. Dem ist der Dichter mit seiner Schlußscene, wie sie Wilamowitz hergestellt hat, nachgekommen. Auch der Aias des Sophokles erhält schließlich durch Nachgeben der Atriden eine ehrenvolle Bestattung. Es lag damals, wie Wundt im zweiten Teile seiner Abhandlung näher ausführt, ein aktuelles Interesse vor. Der Vorwurf des μηδίζειν grassierte in Athen in der Zeit nach den Perserkriegen. Viele Bürger wurden auch unter den Nachwirkungen der Verfassungskämpfe in die Verbannung getrieben und durften auch nach ihrem Tode nicht in der heimatlichen Erde bestattet werden, z. B. Themistokles. Da lag es für den Dichter nahe, den Polyneikes trotz des Verbotes des δῆμος feierlich bestatten zu lassen und so seinen humaneren Standpunkt öffentlich zu bekunden.

Wie wir oben sahen, kommen die Septem noch mit zwei Schauspielern aus. Dagegen wird der dritte Schauspieler in der Orestie schon äußerst geschickt verwendet. Auch in der Charakterzeichnung reicht dies Stück nicht an die Orestie heran, wenn schon Amphiaraos sowie das feindliche Brüderpaar mit liebevoller Ausführlichkeit gezeichnet sind.

Und wie wenige Jahre liegen zwischen den Septem und der Orestie, mit der Aeschylus 458 siegte! Dies Werk zeigt den Meister so recht auf der Höhe seines dichterischen Schaffens, was Erfindung und Ausgestaltung des Stoffes, Charakterzeichnung, Schönheit der lyrischen Teile, Vorherrschaft des Dialogs u. a. m. anlangt. Offenbar hat er von Sophokles in mancherlei Beziehung gelernt. Als Beispiel sei die einzige Erkennungsscene erwähnt, die bei Aeschylus vorkommt; es ist die zwischen Orestes und Electra in den Choephoren. Bei Sophokles finden sich derartige Erkennungsscenen häufiger und sind auch viel geschickter angelegt als bei Aeschylus. Trotzdem ist jene Scene von ergreifender Wirkung und hat ihre packende Kraft erst vor einigen Jahren wieder bewiesen, als die Orestie in Berlin aufgeführt wurde.[11]) Ueber das Verhältnis des Sophokles zu Aeschylus bringt Ad. Müller, p. 28 ff. sehr Zutreffendes.

Es bleibt nur noch der Prometheus übrig, über den keinerlei didaskalische Angaben und sonstige sichere Zeugnisse des Altertums überliefert sind. Wir sind bei diesem Drama auf Andeutungen des Dichters und innere Gründe aus dem Stücke selbst angewiesen. Einen terminus post quem gewähren uns die Verse 367 ff, wo auf den 479/8 erfolgten Ausbruch des Aetna angespielt wird.

Wenn Aeschylus die Io-Sage im Prometheus etwas anders erzählt als in den Supplices, so kann man daraus keinen Schluß auf die Abfassungszeit des Prometheus ziehen.

---

[9]) Christ, Griech. Lit. Gesch. p. 223.
[10]) M. Wundt, die Schlußscene der Sieben gegen Theben Philol. N. F. 3 XIX. 370.
[11]) cf. A. Kirchbach, in Gegenwart 1900 Nr. 49 p. 357 ff.

Es gab damals Variationen der Io-Sage; Aeschylus hat im Prometheus die eine, in den Supplices die andere Gestalt des Io-Mythus benutzt.

Einen terminus ante quem findet Christ in der Stelle Pind. P. IV 291. Mit den Worten *λῦσε δὲ Ζεὺς ἄφθιτος Τιτᾶνας, ἐν δὲ χρόνῳ μεταβολαὶ λήξαντος οὔρου ἱστίων* habe Pindar sicherlich auf die Prometheus-Trilogie angespielt. Da diese Ode einen pythischen Sieg des Jahres 462 feiert, so könne unser Prometheus nicht nach 462 aufgeführt sein. Allein diese Uebereinstimmung erklärt sich wohl am einfachsten dadurch, dass beide Dichter aus demselben Sagenborn geschöpft haben.

Nunmehr kommen wir zu diesen inneren Gründen aus dem Drama selbst. Da müssen wir uns zunächst kurz die Entwickelung des griechischen Dramas vergegenwärtigen. Bekanntlich entwickelte sich das Drama der Griechen aus der Verbindung von Epos und chorischer Lyrik. Schon im Dithyrambus traten die Verse des Vortänzers den Gesängen und Tänzen des Chors gegenüber. Aeschylus hat zu dem ersten Schauspieler seiner Vorgänger den zweiten und Sophokles dann den dritten hinzugefügt. Außerdem hat Sophokles den Chor von 12 auf 15 Personen erhöht, dem Chorführer eine besondere Stellung gegeben und somit gewissermaßen den vierten Schauspieler geschaffen. Alle erhaltenen Dramen des Sophokles können mit nur drei Schauspielern aufgeführt werden. Wenig wahrscheinlich ist, daß Sophokles gleich bei seinem ersten Auftreten um 470 drei Schauspieler benutzte. Aber nach seinem ersten glänzenden Siege über Aeschylus hat er sicherlich bald den dritten Schauspieler eingeführt. 467 siegte Aeschylus mit den Septem, wo er noch mit zwei Schauspielern auskommt, wie oben nachgewiesen ist. Da nun Aeschylus von der Neuerung seines großen Nebenbuhlers, die wir ungefähr für das Jahr 465 ansetzen dürfen,[12] sofort Gebrauch gemacht hat, wie die Orestie beweist, so haben wir für den Prometheus an der Benutzung des dritten Schauspielers einen Fingerzeig für seine Abfassungszeit.

Um nun dieser Frage näher zu treten, müssen wir den Schauplatz der Handlung und die Scenerie näher betrachten. Die Exposition wird im Prolog kurz, aber vollkommen ausreichend gegeben. Kratos und Bia schleppen den Prometheus heran, Hephästos schmiedet ihn an einem hochragenden Felsen im nördlichsten Scythenlande in der Nähe des Meeres an. Wie sollen wir uns diesen Felsen vorstellen? Vergegenwärtigen wir uns die Worte des Dichters. Er sagt v. 4: *τόνδε πρὸς πέτραις ὑψηλοκρήμνοις ὀχμάσαι* und 269: *πρὸς πέτραις πεδαρσίοις.* Man muß also an mehrere hoch in die Luft ragende Felsen denken. Ferner sagt er v. 31: *ἀτερπῆ τήνδε φρουρήσεις πέτραν*, weil Prometheus nur an einen Felsen angeschmiedet ist. Aus demselben Grunde sagt Prometheus von seiner Lage v. 143: *τῆσδε φάραγγος σκοπέλοις ἐν ἄκροις φρουρὰν ἄζηλον ὀχήσω. Φάραγξ* ist ein Fels mit Klüften. Nehmen wir also wenigstens zwei hochragende Felsen an, so ist diese Kluft wohl am einfachsten zwischen den beiden Felsen oder vor dem Felsen, an den Prometheus gefesselt ist, anzunehmen; in diese Schlucht stürzt der Held zum Schluß hinab. v. 124 sagt Prometheus:

φεῦ φεῦ, τί ποτ' αὖ κινάθισμα κλύω
πέλας οἰωνῶν; αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς
πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει.
πᾶν μοι φοβερὸν τὸ προσέρπον.

Gleich darauf antwortet der Chor v. 128:

φιλία γὰρ ἥδε τάξις πτερύγων
θοαῖς ἁμίλλαις προσέβα — τόνδε πάγον

und 135: *σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῷ.* Aus diesen Worten des Dichters geht mit

---

[12]) Vergl. Wilamowitz im Hermes XXI p. 597.

Sicherheit hervor, daß der Chor durch die Luft kommt, und zwar auf einem Flügelwagen, der sich auf dem Felsen neben Prometheus niederläßt. Da bleiben die Okeaniden sitzen, bis sie v. 272: πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας ἀκούσαθ' aufgefordert werden, hinabzusteigen. Sie sagen v. 279 ff:

καὶ νῦν ἐλαφρῷ ποδὶ κραιπνόσυτον
θᾶκον προλιποῦσ',
αἰθέρα θ' ἁγνὸν πόρον οἰωνῶν,
ὀκριοέσσῃ χθονὶ τῇδε πελῶ.

Sie kommen der Aufforderung nach, verlassen ihren schnelldahinfahrenden Sitz, den Flügelwagen, und nähern sich dem rauhen Felsenlande. Von hier bis zum Tanzplatz, wo von v. 397 an der Chor sein erstes Stasimon singt und tanzt, sind nur ein paar Schritte.

Demnach haben wir folgende Scenerie: Der weitaus größte Teil der Orchestra ist frei für die Tänze des Chors und der von Wahnsinn gepeitschten Io. Auf dem hintersten Teile derselben ist ein umfangreicher Felsenaufbau von ungefähr 1 Meter Höhe; noch weiter rückwärts, außerhalb des Orchestrarunds befinden sich die zwei hochragenden Felsen, welche durch eine Schlucht von der niedrigen Felspartie ganz oder zum Teil getrennt sind. Diese Anordnung des Aufbaues war leicht durchzuführen, weil an jener Stelle der Erdboden 2 m tiefer als der Orchestrarand war, wie durch Dörpfelds Ausgrabungen nachgewiesen ist. So bedurfte es auch nur geringer bühnentechnischer Mittel, um den Prometheus samt seinem Felsen an dieser Stelle in die Tiefe sinken zu lassen. Unwillkürlich müssen wir dabei an die κοινοβωμία der Supplices und an das Grabmal des Darius in den Persern denken. Alle drei scenischen Aufbauten sind an derselben Stelle anzunehmen und von der größten Einfachheit.

Ebenso klar ergibt sich aus den Worten des Dichters, daß der Chor in einem Flügelwagen durch die Luft kommt.

Hier sei gleich an das Auftreten des Okeanos erinnert. Ohne von jemand bemerkt zu werden, erscheint er v. 284 mit den Worten: ἥκω . . . τὸν πτερυγωκῆ τόνδ' οἰωνὸν γνώμῃ στομίων ἄτερ εὐθύνων und verschwindet wieder v. 394, indem er sagt:

λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πτεροῖς
τετρασκελὴς οἰωνός. ἄσμενος δὲ τἂν
σταθμοῖς ἐν οἰκείοισι κάμψειεν γόνυ.

Er kommt auf einem vierfüßigen Vogel durch die Luft geritten und verschwindet ebenso wieder.

Da wir endlich für das Auftreten der Io und des Hermes keine Andeutung beim Dichter finden, so müssen wir annehmen, daß sie in üblicher Weise eine πάροδος zum Auf- und Abtreten benutzen. Auffallend bleibt dabei nur, daß der eine Gott durch die Luft, der andere, Hermes, einfach zu Fuß kommt und geht. Ueber die Anwendung der Flugmaschine bei Aeschylus gehen die Ansichten der Gelehrten auseinander. Einige, die den Prometheus unter die ältesten Stücke des Dichters zählen, müssen demnach die Verwendung (Erfindung) der Flugmaschine bis in die siebziger Jahre des V. Jahrhunderts hinaufrücken. Andere setzen ihre Erfindung viel später an. Bethe z. B. sucht nachzuweisen, daß die Flugmaschine erst im Anfang der zwanziger Jahre erfunden worden ist. In den drei ältesten Stücken des Aeschylus kann von Anwendung der Flugmaschine keine Rede sein. Es bleibt außer dem Prometheus nur die Orestie übrig. Die Fragmente des Dichters sind zu unbedeutend und lassen so wenig sichere Schlüsse zu, als daß sie hier berücksichtigt werden könnten.

Prüfen wir daraufhin die Orestie, so kommt nur Athene in den Eumeniden in Betracht. Bethe meint, sie sei ebenso wie die übrigen Personen auf einer πάροδος gekommen. Andere wieder glauben annehmen zu müssen, Athene erscheine durch die

Luft in einem geflügelten Wagen, weil sie bei ihrem Auftreten v. 403 sage, si· komme von Skamander,

ἔνθεν διώκουσ' ἦλθον ἄτρυτον πόδα
πτερῶν ἄτερ ῥοιβδοῦσα κόλπον αἰγίδος
κώλοις ἀκμαίοις τόν δ' ἐπιζεύξας ὄχον.

P. Richter [13]) sagt mit Recht: „Wenn der Dichter uns auch angibt, in welcher Weise sie auf den Hilferuf des Orestes den Weg vom Skamander her zurückgelegt hat, so folgt daraus noch gar nicht, daß der Dichter sie in derselben Weise hat im Theater auftreten lassen." Es kommt öfter vor, daß die älteren Dichter den Weg, den die auftretenden Personen bis zum Theater zurücklegen müssen, in lebhaften Farben schildern, während doch der Betreffende ganz einfach durch eine πάροδος oder eine Tür des Hintergrunds auftritt. Die Phantasie der Zuschauer soll dadurch angeregt werden und sich ergänzen, was bei den einfachen bühnentechnischen Mitteln des älteren Dramas darzustellen unmöglich war. Da nun Athene am Schluß der Scene in die Stadt geht, um Richter auszuwählen und v. 566 mit denselben zurückkehrt, da sie ferner am Schluß des Stückes die Eumeniden mit nach ihrem neuen Heim geleitet, so ist auch für die Eumeniden die Verwendung der Flugmaschine zurückzuweisen. Es bleibt nur der Prometheus übrig, für den sie nicht in Abrede gestellt werden kann.

Am Schluß des Stückes sinkt der Held mit dem gesamten Chor unter Donner und Blitz in die Tiefe, wie unzweifelhaft aus den überlieferten Versen hervorgeht. Das ist wiederum nur denkbar bei Anwendung einer äußerst komplicierten Theatermaschinerie, wie sie bei der Einfachheit der äschyleischen Zeit undenkbar ist. Wie einfach ist alles arrangiert in dem jüngsten Werke unseres Dichters, der Orestie. An einen eigentlichen Scenenwechsel in den Eumeniden ist nicht zu denken. Das damalige Publikum ließ es sich gefallen, dasselbe Dekorationsstück bald für dieses, bald für jenes hinzunehmen oder ganz und gar zu ignorieren. Selbst das Ekkyklema, das in der Orestie mehrfach angewendet wird, war eine sehr einfache Maschinerie. [14]) Zwischen ihr und dem Flügelwagen der Okeaniden ist ein gewaltiger Unterschied.

Eine ganz andere Auffassung vertritt C. Robert [15]). Er denkt sich den Felsen in der Mitte der Orchestra und nimmt an, daß ein bequemer, unterirdischer Gang bis dahin geführt habe, die sogenannte Charonstreppe. Ebenso sei in den Persern der Schatten des Darius an dieser Stelle emporgestiegen. Die Mündung der Versenkung sei im fünften Jahrhundert wahrscheinlich viel größer gewesen als bei den erhaltenen Theatern des vierten Jahrhunderts. Nach Erfindung der Skene habe man diesen Gang in vielen Fällen entbehren können und seine Benutzung schließlich auf Geistererscheinungen beschränkt. Damit schrumpfe er auch in seiner Gestalt zusammen. Was wir in Sikyon und Eretria sähen, sei nur die Verkümmerung einer großartigen Anlage, der ersten und ältesten scenischen Vorrichtung der Griechen.

Allein dem widersprechen die Resultate der Ausgrabungen. Nach Dörpfeld-Reisch p. 35 läßt sich nicht nachweisen, daß unter der Orchestra des fünften Jahrhunderts ein derartiger Gang war. Allerdings sind gangähnliche Hohlräume unter der Orchestra nachgewiesen, aber ihre Dimensionen sind so gering, daß sie für einen Schauspieler unpassierbar sind und wahrscheinlich anderen Zwecken gedient haben.

In Eretria endlich ist ein unterirdischer Gang gefunden, welcher den Raum hinter dem Proskenion mit der Mitte der Orchestra verband. Er ist 0,88 m breit und 1,98 m hoch. Er konnte also als bequemer Weg für einen Schauspieler dienen, der als Geist in der Mitte der Orchestra erscheinen sollte. Für ihn paßt die Bezeichnung χαρώνιοι κλίμακες, der sich bei Pollux findet. Auch in Sikyon und Magnesia a. M. ist ein ähnlicher Gang nachweisbar, der zugleich als Wasserableitungskanal diente.

---

[13]) P. Richter, zur Dramaturgie des Aeschylus, Leipzig 1892.
[14]) Vergl. Bethe p. 101.
[15]) C. Robert, Hermes XXXI 1896.

Aber diese Steinbauten des vierten Jahrhunderts beweisen nichts für die Holzbauten des fünften Jahrhunderts. Ja Dörpfeld weist sogar p. 58 nach, daß es im Theater des Lykurg keinen bei Aufführungen benutzbaren, unterirdischen Gang gab.

Dazu kommen Bedenken anderer Art. Wir haben gesehen, daß das Grabmal des Darius ein umfangreicher Aufbau gewesen sein muß, ebenso die Felsengruppe im Prometheus. Wenn wir nun diesen Aufbau in die Mitte der Orchestra setzen, so verdeckt er den Zuschauern fast die ganze Hälfte der Orchestra, die sich dahinter befindet. Sie könnte also weder vom Chor noch von den Schauspielern benutzt worden sein. Wenn wir uns aber vergegenwärtigen, wie Aeschylus jede Gelegenheit benutzt, um möglichst großen theatralischen Pomp zu entfalten, wie er seine Helden häufig zu Wagen oder doch mit großem Gefolge auftreten läßt, so ist undenkbar, daß er sich die Mitte der Orchestra, auf die sich die Blicke aller Zuschauer konzentrierten, selbst verbaute. Viel einfacher und natürlicher sind derartige Aufbauten am Rande der Orchestra zu denken, wo der Unterraum von 2 m Tiefe Geistererscheinungen und Versenkungen außerordentlich erleichterte.

Wenn wir endlich das, was über die Scenerie des Dramas gesagt ist, überblicken, so kommen wir zu dem Resultat, daß das Meiste für die ältere Bühne des Aeschylus paßt, daß aber die Anwendung einer hochentwickelten Theatermaschinerie sehr auffallend ist.

Kehren wir jetzt zur Beantwortung der Frage zurück, mit wie viel Schauspielern der Prometheus aufgeführt worden ist.

In der ersten Scene treten Kratos und Bia, Prometheus und Hephaestus auf. Kratos sagt v. 1: *ἥκομεν Σκύθην ἐς οἶμον — Ἥφαιστε σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς ἅς σοι πατὴρ ἐφεῖτο, τόνδε ὀχμάσαι.* Hephaestus antwortet v. 12: *σφῷν μὲν ἐντολὴ Διὸς ἔχει τέλος δὴ κοὐδὲν ἐμποδὼν ἔτι.* Daraus ergibt sich, daß Kratos und Bia nur den Auftrag haben, als Schergen des Zeus den Prometheus herbeizuführen. Sie könnten v. 12 bereits wieder abtreten, da ihr Auftrag erledigt ist. Aber sie bleiben noch, wohl um Hephaestus beim Anschmieden behülflich zu sein. Außerdem treibt Kratos den Hephaestus, der nur ungern seinen Auftrag ausführt, zum Handeln an. Bia hat nichts zu sprechen, ist *κωφὸν πρόσωπον.* Auffallend ist, daß Prometheus in der ganzen Scene kein Wort redet. Selbst als ihm der Keil durch die Brust getrieben wird, gibt er keinen Laut von sich, obwohl doch sonst die Helden bei heftigen Schmerzen schreien. Bei Sophokles z. B. läßt es Philoktet an Weherufen nicht fehlen, als ihn ein neuer Anfall seines Leidens packt. Daher nimmt man vielfach an, Prometheus sei in unserer Scene eine Holzfigur gewesen; diese werde von den beiden Schergen des Zeus hereingetragen. Der Schauspieler, welcher den Hephaestus darstelle, benutze die Zeit, welche Kratos brauche, um die sechs letzten Verse der Scene zu sprechen, dazu, hinter die Puppe zu kommen und im Felsen sitzend die Rolle des Prometheus durch eine Oeffnung zu sprechen. Wecklein fügt in der Einleitung seiner Ausgabe des Prometheus p. 20 hinzu: „es ist außerordentlich charakteristisch und rührend, wenn Prometheus unter den schrecklichsten Qualen keinen Laut des Schmerzes von sich gibt (vgl. schol. zu 436 *σιωπῶσι γὰρ παρὰ ποιηταῖς τὰ πρόσωπα ἢ δι' αὐθαδίαν, ὡς Ἀχιλλεὺς ἐν τοῖς Φρυξὶ Σοφοκλέους* [vielmehr *Αἰσχύλου*] *ἢ διὰ συμφορὰν ὡς ἡ Νιόβη παρ' Αἰσχύλῳ ἢ διὰ περίσκεψιν ὡς ὁ Ζεὺς παρὰ τῷ ποιητῇ* [Il. I, 511] *πρὸς τὴν τῆς Θέτιδος αἴτησιν*)". Ueber das Schweigen von Schauspielern bei Aeschylus hat Frank W. Dignan seine Promotionsschrift geschrieben, die Ch. Muff[16]) besprochen hat. Er sagt von ihm: „Dignan bestreitet nicht, daß es Fälle gibt, wo das Schweigen des Schauspielers vom Dichter beabsichtigt ist und eine

---

[16]) Ch. Muff, Wochenschrift für klass. Phil. 1906, Nr. 24. p. 652.

besondere Wirkung ausübt, im allgemeinen aber hält er dafür, daß jenes Schweigen nichts anderes sei als ein notwendiges Zugeständnis an die primitive Verfassung des älteren Theaters, an die beschränkte Zahl der Schauspieler und an den Zwang der Ueberlieferung.“ Andere wieder sind gegen Annahme einer Puppe und halten das Schweigen des Prometheus für einen feinen Zug des Dichters, durch den das Märtyrertum des Helden erst recht hervortrete. Aber man legt da dem Dichter viel zu viel unter. Wenn man sich die sonstige Einfachheit der äschyleischen Scenerie vergegenwärtigt, so liegt es nahe, alle Schwierigkeiten durch Annahme einer Puppe zu beseitigen. So erklärt sich auch, warum der Dichter die stumme Rolle der Bia eingefügt hat. Zwei Personen sind nötig, um die mit prächtigem Theatergewande geschmückte Puppe hereinzutragen und dem Hephästus beim Anschmieden behülflich zu sein. So erklärt sich auch das Schweigen des Prometheus in dieser Scene. Auch ist es kaum denkbar, daß ein Mensch es stundenlang in solcher Situation aushält und noch dazu die an sich schon anstrengende Hauptrolle spricht. Zwischen den Scenen, in denen Kratos, Okeanos, Io und Hermes auftreten, liegen stets so große Pausen, daß der betreffende Schauspieler sich mit Bequemlichkeit umkleiden konnte. Demnach sind die Rollen so verteilt, daß der Protagonistes den Hephästus und Prometheus übernimmt, der Deuteragonistes Kratos, Okeanos, Io und Hermes.

Noch auf einen Punkt sei hingewiesen. Bethe, der sehr lebhaft für eine Ueberarbeitung des Prometheus eintritt, sagt p. 182: „Am Schluß blieb Prometheus, an den den Fels gefesselt wie bisher, allein zurück, von den Okeaniden verlassen. Kurze Zeit tiefen Schweigens — viele Jahre — trennten dies erste Drama vom zweiten, das mit der Begrüßung des Einsamen durch den Titanenchor begann.“ Dies kann aber nicht so gewesen sein; denn das Versinken in den Tartarus ist ein wesentlicher Zug der alten Sage, den Aeschylus nicht so ohne weiteres beseitigen konnte, wenn er sich auch in der Behandlung des überlieferten Sagenstoffs manche Freiheit erlaubt hat. Dazu kommt, daß Hermes mit klaren Worten auf dieses Strafgericht hinweist.

Bethe ist auch deshalb gegen die Annahme einer Puppe, weil im folgenden Drama der Trilogie der Held vom Felsen gelöst werde und herabsteige. Aus dem *Προμηθεὺς λυόμενος* wissen wir nur, daß der Dulder nach vielen Jahren wieder ans Tageslicht emporsteigt und am Kaukasus angeschmiedet zu denken ist. Der Chor, aus den von Zeus begnadigten Titanen bestehend, sucht ihn da auf, Herakles tötet den Adler, und Chiron geht für Prometheus in die Unterwelt. Da wir nun an dem Versinken des Prometheus festhalten müssen, so können wir uns leicht vorstellen, wie in der Pause zwischen den beiden Stücken im Versenkungsraum ein Schauspieler an die Stelle der Puppe trat. Zu Beginn des *Πρ. λυόμενος* stieg dieser Fels empor. Der Schauplatz ist jetzt der Kaukasus. Auch das Kostüm des Dulders muß anders gewesen sein, um die neue Pein, die der Adler verursacht, irgendwie anzudeuten.

Bekanntlich ist die griechische Malerei, speziell die Vasenmalerei, durch Epos und Drama stark beeinflußt, sodaß wir in der Lage sind, aus Beschreibungen antiker Gemälde oder aus noch erhaltenen Vasenbildern eine Vorstellung von verlorenen Werken der griechischen Literatur zu gewinnen. Der Prometheusmythus ist nun häufig Gegenstand der Malerei gewesen. Die ältesten Darstellungen zeigen den Prometheus gepfählt oder an einen Pfahl gebunden, was der Schilderung bei Hesiod entspricht. Pfählung nahm man wohl an, weil die Stelle Hesiod Theog. 521: *δῆσε δ' ἀλυκτοπέδῃσι Προμηθέα ποικιλόβουλον δεσμοῖς ἀργαλέοισι μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας* mißverstanden wurde (Wecklein: „indem er die Fesseln mitten in die Säule hineintrieb“). Am häufigsten ist Prometheus abgebildet, wie er mit ausgebreiteten Armen an einem Felsen angeschmiedet hängt; das eine Bein ist krampfhaft nach unten gestreckt, das andere angezogen. Der Adler und Herakles fehlen nicht. Diese bildlichen Darstellungen beziehen sich sicher-

lich auf die Scenerie im Epos und im *Πρ. λυόμενος*. Dagegen ist der *Πρ. δεσμώτης* nur sehr selten bildlich dargestellt. In seiner Dissertationsschrift (Halle 1897) erwähnt Haupt einen geschnittenen Stein, den schon Furtwängler auf den gefesselten Prometheus bezogen habe. Er beschreibt ihn folgendermaßen: „Prometheus, qui immani statura eminet, in dextra manu scipionem gerit. Cruri sinistro vinculum circumiectum est catena rupi affixum. Bracchium sinistrum Vulcanus, cuius caput pilo tectum est, sustinet, ut id quoque ad rupem adliget etc.“ Daß diese Darstellung eine Illustration unserer Anschmiedescene ist, kann wohl nicht geleugnet werden. Auch dürfte es sehr nahe liegen, diesen Prometheus immani figura eher auf eine Puppe als auf einen lebenden Schauspieler zu beziehen.

Endlich ist die Verwendung einer Puppe im älteren Drama nicht gar so selten. Auch für den Aias des Sophokles müssen wir eine solche annehmen, weil nach dem Selbstmord des Helden der betreffende Schauspieler sich für seine neue Rolle umkostümieren muß.

Nunmehr wollen wir uns dem dramatischen Aufbau der Handlung zuwenden. Zunächst sei darauf hingewiesen, daß Aeschylus überall den trilogischen Zusammenhang seiner Stücke wahrt, wie man aus der Orestie ersieht.

Freilich ist er in den älteren Werken des Dichters, z. B. in der Persertrilogie, ziemlich lose, aber er ist doch vorhanden (vergl, Christ, Griech. Lit. Gesch. p. 222). Die Orestie weist diesen Zusammenhang deutlich nach. Selbst das Satyrspiel Proteus hängt, wenn auch lose, damit zusammen. Schon aus Homer (Od. IV. 511) ist bekannt, daß Proteus dem Menelaos das Schicksal seines Bruders weissagt. Trotzdem bildet jedes Stück einer Trilogie ein in sich geschlossenes Ganze, das für sich allein verständlich und ausreichend ist, wenn auch Hinweise auf das folgende Stück nicht fehlen. Im Agamemnon z. B. weist der Dichter öfter auf den kommenden Rächer hin. Auch der Prometheus gehört einer dem Inhalte nach zusammenhängenden Trilogie an (*Προμηθεὺς δεσμώτης, λυόμενος, πυρφόρος*), und jeder Athener, der die Verse 1026—1029 hörte, dachte sofort an Chiron, der sich dem Zeus als Ersatzmann anbot und für Prometheus in den Tartaros ging. Sophokles hat den engen trilogischen Zusammenhang gelöst und Stoffe aus verschiedenen Sagenkreisen in einer Trilogie vereinigt. Andererseits sind Oedipus Rex, Oedipus Coloneus und Antigone, die dem thebanischen Sagenkreise angehören und dem Inhalte nach zusammenpassen, zu verschiedenen Zeiten entstanden und aufgeführt.

Betrachten wir nun den Aufbau der Handlung im Prometheus, so finden wir, daß er äußerst einfach ist. Prometheus wird angeschmiedet und klagt zuerst allein, dann den Okeaniden und schließlich dem Okeanos gegenüber sein Leid. Auch gibt er die Gründe dafür an. Die nun folgende Io-Episode, sowie die früheren Hinweise auf Atlas und Typhon, haben lediglich den Zweck, den mageren Stoff zu dehnen und ein Stück von der üblichen Länge herauszubekommen. Nur lose hängt die Io-Episode mit dem Stück zusammen. Auf eine Frage der Io deutet Prometheus die ihm bekannte Schicksalsbestimmung an, die den künftigen Sturz des Zeus enthält. Auch teilt er ihr mit, daß er selbst durch einen Nachkommen der Io befreit werden wird. Erst mit dem Auftreten des Hermes schreitet die Handlung rüstig vorwärts und kommt zu dem großartigen Ende. Wie kam nun Aeschylus dazu, den Stoff so zu dehnen? Der Stoff der Sage mußte für drei Tragödien reichen. Durch die Scholien ist erwiesen, daß der *Πρ. λυόμενος* unmittelbar auf den *Πρ. δεσμώτης* folgte; höchst wahrscheinlich war der *Πρ. πυρφόρος*, der feuertragende, das dritte Stück der Trilogie, welches die vollständige Aussöhnung zwischen Zeus und Prometheus brachte und zur Verherrlichung des altattischen Festes der *Προμήθεια* bestimmt war. In ähnlicher Weise wird in den Eumeniden die Aussöhnung der alten und neuen Götter, sowie die Einsetzung von Areopag und Eumenidenkult gefeiert. Ebenso wie im *δεσμώτης* die Irrfahrten der Io nach Osten,

werden im *λυόμενος*, wie wir aus den Fragmenten erkennen, die Wanderungen des Herakles nach Westen geschildert. Sicherlich kam Aeschylus mit derartigen Schilderungen der Merkwürdigkeiten des äußersten Ostens und Westens dem Geschmack seines Publikums entgegen. Aehnlich verhält es sich mit der realistischen Darstellung des athenischen Gerichtsverfahrens in den Eumeniden, die bei den Zuschauern unbedingt großes Interesse erwecken mußte. Derartige episch breite Schilderungen wie diese geographischen Exkurse in der Prometheustrilogie finden wir in den Septem, überhaupt in den älteren Stücken unseres Dichters, während in der Orestie der Aufbau der Handlung viel straffer ist, alles dem dramatischen Höhepunkt viel schneller zudrängt. Somit dürfte wohl auch aus dem einfachen Aufbau der Handlung im Prometheus zu schließen sein, daß derselbe zu den älteren Stücken des Aeschylus gehört.

Was ferner die Charakterzeichnung der im Prometheus auftretenden Personen betrifft, so finden wir, daß sie von wunderbarer Einheitlichkeit ist. Okeanos z. B. will es mit den neuen Herrschern nicht verderben und rät seinem Verwandten, für dessen Handlungsweise er kein Verständnis hat, in praktisch nüchterner Weise zur Nachgiebigkeit. Als seine Mahnungen nicht beherzigt werden, entfernt er sich. Seine Bedeutung beruht hauptsächlich auf der Kontrastwirkung. Prometheus hingegen ist der erhabene Dulder, der für die edelsten Absichten leidet und auch durch das schwerste Leid nicht zum Nachgeben gebracht werden kann. Sehr treffend sagt Christ p. 225: „Die hohe Bedeutung des uns erhaltenen Stückes liegt in der großartigen Zeichnung des Titanen, der als gemarterter Dulder für die dem Menschengeschlecht erwiesenen Wohltaten an die hehre Gestalt des christlichen Menschenerlösers erinnert.“ Aber während Aeschylus, was Charakterzeichnung anlangt, hinter Sophokles zurückbleibt, hat er durch diese Gestalt bewiesen, daß er auch auf dem Gebiete der Charakterzeichnung der Meister sein kann. Auf die Abfassungszeit des Stückes können wir daraus jedoch keinen Schluß ziehen.

Anders verhält es sich mit dem Chor. Er steht, wie oben erwähnt, im ganzen Stück auf dem Standpunkt des Okeanos. Nur am Ende tritt er auf die Seite des Prometheus. Bei Aeschylus ist der Chor noch mithandelnde Person, es ist also undenkbar, daß er seinen Charakter so gänzlich ändert. Und wofür erleiden die Okeaniden den Tod? Sie haben nichts getan, weswegen sie diese harte Strafe verdient hätten, können dieselbe auch ganz leicht vermeiden, wenn sie der Aufforderung des Hermes Folge leisten. Da ihr Vater Okeanos sich entfernt, hindert nichts anzunehmen, daß auch sie sich auf dem üblichen Wege entfernen. Daher dürften auch diese Erwägungen die Annahme einer Ueberarbeitung unseres Stückes nahe legen.

Endlich sei auf mancherlei Eigentümlichkeiten der lyrischen Partien unseres Stückes hingewiesen. Schon der Umfang der Chorlieder ist sehr auffallend. Während in den sechs übrigen erhaltenen Dramen des Aeschylus die Chorlieder sehr lang sind, sind sie im Prometheus äußerst kurz. Die *πάροδος* und die drei *στάσιμα* unseres Stückes haben zusammen weniger Verse als viele Chorlieder der anderen Dramen. Das Verhältnis der Chorpartien zum Dialog ist bei Aeschylus wie 1 zu 2, im Prometheus aber wie 1 zu 7. Wir sehen also, daß der Chor außerordentlich zurücktritt. Auf der anderen Seite kommt das lyrische Element wieder etwas mehr zu seinem Rechte in Partien, welche sich in älteren Dramen sonst nicht finden. Treffend sagt Bethe p. 182: „Monodien wie die der Io, Anapäste mit jambischen Trimetern verbunden wie beim Auftreten des Okeanos beginnen in den dreißiger Jahren. Monologe in verschiedenen Metren vor der Parodos, eine Parodos aus lyrischen Chorstrophen und Schauspieleranapästen zusammengesetzt, große anapästische Schlußscenen kommen erst in den zwanziger Jahren vor“. Auffallend ist auch, daß in der Parodos die beiden anapästischen Systeme nach *στροφὴ* und *ἀντιστροφὴ α* sich zwar genau entsprechen, daß aber das letzte anapästische System

nach *ἀντιστροφὴ β* viel kürzer ist als das nach *στροφὴ β*. Manche Gelehrte nehm
v. 189 hinter *ῥαισθῇ* eine Lücke an. Sollte sich nicht hier die Hand ein
arbeiters zeigen?

Auch im ersten Stasimon ist manches, was Bedenken erweckt. Allerd
στροφὴ und *ἀντιστροφὴ γ* schlecht überliefert, sodaß man vielfach Lücken un
polationen annimmt, um den verdorbenen Text zu retten. Offenbar stammt *ἀδαμαντ*
λύμαις aus Parodos v. 147, wo sich schon dieselben Worte finden.

Fassen wir nunmehr den Inhalt der drei Stasima ins Auge, so finden wir, d
äußerst dürftig ist und weit hinter sämtlichen anderen Chorliedern des Aeschylus zur
bleibt. Es sei an das erste Lied in den Supplices erinnert. Die Danaiden beten
Zeus, flehen ihn um Schutz an und heben besonders seine Allmacht und die Unerfors
lichkeit seiner Wege hervor. In diesem Liede kommt der Dichter monotheistisch
Gottesauffassung sehr nahe. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem Inhalt des herrliche
Chorliedes im Agamemnon v. 160: *Ζεύς, ὅστις ποτ' ἐστίν — τὸν πάθει μάθος θέντ*
κυρίως ἔχειν — καὶ παρ' ἄκοντας ἦλθε σωφρονεῖν. Hier zeigt der Dichter seine hoh
Auffassung von dem sittlichen Walten des Zeus. Damit vergleiche man z. B. das dritt
Stasimon des Prometheus. Die Okeaniden bedauern das Schicksal der Io und erklären,
am besten sei eine Ehe unter Gleichen. Zum Schluß sprechen sie den Wunsch aus, das
Schicksal möge sie vor der Liebe des Zeus bewahren. Im zweiten Stasimon wird Frieden mit der Gottheit und ein ruhiges Leben gepriesen. Lieder, die so nüchternen,
trivialen Inhalt haben, demselben Dichter zuzutrauen, der uns jene Perlen lyrischer
Poesie geschenkt hat, erscheint unglaublich.

Auch lassen sich im ganzen Drama, besonders aber in den Chorliedern, viele metrische Seltenheiten nachweisen. Allein diese erklären sich wohl meist aus der Eigenart des Stoffes und aus dem Vorkommen vieler Eigennamen, die sonst nicht gut untergebracht werden konnten. Als bemerkenswert sei die epische Messung sonst kurzer
Silben im zweiten Stasimon v. 547 angeführt:

ὀλιγοδρανίαν ἄκικυν
ἰσόνειρον, ᾇ τὸ φωτῶν . . .

Eine Vergleichung mit den entsprechenden Versen der Gegenstrophe ergibt folgendes
Schema: ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — ◡ — —

In sprachlicher Beziehung findet sich auch mancherlei Auffälliges, namentlich in
den Chorliedern. So sagt Prometheus, als der Chor der Okeaniden leise heranfliegt,
v. 126: *αἰθὴρ δ' ἐλαφραῖς πτερύγων ῥιπαῖς ὑποσυρίζει.* Das Verbum *συρίζω* kommt bei
den Tragikern selten vor, z. B. Prom. 355: *σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόνον*, wo es
sich um Typhon handelt. Aber das Compositum *ὑποσυρίζω* findet sich sonst nirgends
bei den Tragikern und wird von den Späteren nur sehr selten gebraucht. Höchst auffallend ist ferner, daß das Wort an einer Stelle vorkommt, wo die Verwendung der
Flugmaschine angenommen werden muß. Sollte da nicht die Hand des Ueberarbeiters
zu spüren sein?

In v. 162 hat *τεοῖσι* die altertümliche Form *τεός*, die sich bei Aeschylus nur
noch einmal Septem 105 *τὰν τεὰν γᾶν* findet. Epische Worte sind in den Chorliedern
öfter angewendet, so Prometheus v. 163 *δάμναται.* Dies Verbum kommt bei Aeschylus
in aktiver Bedeutung nur hier vor, dagegen in passiver Bedeutung noch einmal Suppl.
904 *ἰὼ πόλεις ἄγοὶ πρόμοι δάμναμαι.* Das homerische Adjektivum *ἀτέραμνος* kommt
bei Aeschylus nur zweimal vor, Prom. 190 und 1062, und zwar in Teilen, die auch
sonst zu Bedenken Anlaß geben. Die gedehnte Form *οὐλόμενος* findet sich bei Aeschylus
nur einmal Prom. 397 im ersten Stasimon, während die gewöhnliche *ὀλόμενος* sehr
häufig vorkommt. In den Schlußanapästen v. 1065: *οὐ γὰρ δή που τοῦτό γε τλητὸν*

ς ἔπος steht das Verbum παρασύρειν, das sich sonst bei den Tragikern nicht
d auch später nur selten vorkommt. Außerdem steht es an einer Stelle, die
s Widerspruchs im Charakter der Okeaniden starke Bedenken erweckt. Wenn
n diese sprachlichen Eigentümlichkeiten an und für sich nicht viel beweisen,
sie doch von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit, weil sie zu den übrigen Ver-
ründen hinzutreten und sie verstärken.

Fassen wir jetzt die bisherigen Resultate zusammen, so ergibt sich, daß die Ein-
eit der Handlung und Scenerie, das Fehlen eines scenischen Hintergrundes, der
tand, daß zwei Schauspieler für die Aufführung ausreichen, und die epische Breite
geographischen Exkurse der Prometheustrilogie einen Platz unter den ältesten Werken
s Aeschylus anweisen. Die Schilderung des Aetnaausbruchs macht es höchst wahr-
heinlich, daß sie bald nach 478 anzusetzen ist. Dagegen spricht die ausgiebige An-
endung der Flugmaschine und die Vervollkommnung der Theatermaschinerie. Der
Prometheus ist in der uns vorliegenden Gestalt nur aufführbar bei Annahme einer hoch-
ntwickelten Bühnentechnik. Diese ist aber, wie wir oben gesehen haben, für die Zeit
des Aeschylus ausgeschlossen. Dazu kommt die auffallende Kürze und Inhaltlosigkeit
der Chorlieder. Endlich finden wir lyrische Partien in einer Form, die erst dem
späteren Drama eigen ist. Auch die metrischen und sprachlichen Eigentümlichkeiten,
sowie der starke Widerspruch im Charakter der Okeaniden, fallen in Verbindung mit
diesen Verdachtsmomenten sehr in die Wagschale.

Alle Schwierigkeiten lösen sich am einfachsten durch Annahme einer Ueberarbeitung, für die seit Westphal manche Gelehrte eingetreten sind. Es fragt sich nur, wie es zu dieser Ueberarbeitung kam. Bekannt ist, daß das Volk nach dem Tode des Dichters beschlossen hatte τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου χόρον λαμβάνειν. Da lag es nahe, an diesem oder jenem Stücke des Dichters Veränderungen vorzunehmen, die großen Lieder zusammenzustreichen und dem durch Euripides veränderten Geschmack der Zeit anzupassen, sowie Theatereffekte hinzuzufügen, die sich jetzt infolge einer mehr entwickelten Bühnentechnik leicht ausführen ließen.

Wie dürfen wir uns nun wohl die ursprüngliche Gestalt des Προμηθεὺς δεσμώτης vorstellen? Aus den bisherigen Ausführungen geht hervor, daß an den Dialogpartien nur sehr wenig geändert worden ist, daß hingegen sämtliche Chorlieder, sowie die übrigen lyrischen Partien Spuren einer Ueberarbeitung zeigen. Der Aufbau des Dramas dürfte vielleicht folgendermaßen gewesen sein: Im ersten Teile des Prologs v. 1—87 wird die Holzfigur von übermenschlicher Größe, welche den Prometheus vorstellt, von Kratos und Bia hereingetragen und von Hephästus angeschmiedet. Im zweiten Teile v. 88—127 klagt Prometheus sein Leid und bereitet das Erscheinen des Chors vor. Dieser benutzt den gewöhnlichen Weg, eine Parodos, zum Einzug in die Orchestra. Was früher von dem Auftreten der Athene in den Eumeniden gesagt ist, gilt auch von dem Einzug der Okeaniden. Die Worte des Prometheus regen die Phantasie des Zuschauers an. Er soll sich vorstellen, daß sie auf einem Flügelwagen vom Meere zu unserer Felsengruppe gekommen sind, aber sie ziehen wie jeder äschyleische Chor durch eine der beiden Parodoi ein. Ebenso verhält es sich mit dem Auftreten des Okeanos. Der spätere Bearbeiter hat jene Andeutungen des Dichters so ausgenutzt, daß er den Chor und Okeanos durch die Luft ankommen läßt. Dasselbe gilt von dem Abtreten des Okeanos.

Das Einzugslied v. 128—192 zeigt untrügliche Spuren der Ueberarbeitung. Der Chor bemitleidet Prometheus und rät zur Nachgiebigkeit. Der Held beharrt bei seinem Trotz und weist auf die nur ihm bekannte Schicksalsbestimmung hin. Im ersten Epeisodion v. 193—396 teilt der Dulder dem Chor mit, Zeus habe die Menschen vertilgen wollen, er aber habe sie gerettet und ihnen durch den Feuerraub kulturelle Entwickelung

ermöglicht. Als er dann dem Chor seine ferneren Schicksale erzählen will,
Okeanos, ebenfalls zu Fuß durch eine Parodos. Auch er bemitleidet den H
sucht zwischen ihm und Zeus zu vermitteln, indem er auf Atlas und Typhon
Als seine Mahnungen nichts fruchten, entfernt er sich ebenso wie er gekomm
ersten Stasimon v. 397—435 drückt der Chor noch einmal überflüssigerweise de
metheus sein Mitleid aus und fügt hinzu, die ganze Menschheit, ja sogar die
Natur betraure ihn. Auch bei diesem Liede ist starke Ueberarbeitung anzunehm
folgt das zweite Epeisodion v. 436—525. Im Gespräch mit dem Chorführer verb
sich das Gemüt des Dulders immer mehr, indem er sich der weiteren Wohltaten erin
die er dem Menschengeschlecht erwiesen, und damit seine jetzige Lage vergleicht. I
zweite Stasimon v. 526—560 ist schon oben hauptsächlich wegen seiner Kürze und
haltlosigkeit als stark überarbeitet bezeichnet.

Das dritte Epeisodion v. 561—886 bringt die Io-Episode, deren lyrische T
eine Form zeigen, wie sie im älteren Drama nirgends vorkommt, mithin die Anna
einer Ueberarbeitung nahe legen. Auch das nun folgende dritte Stasimon v. 887—90
ist aus den schon angeführten Gründen als stark gekürzt zu bezeichnen.

Der letzte Akt (Exodos v. 907—1093) zeigt zunächst den Prometheus auf der
Höhe seines Trotzes. Er freut sich, daß Zeus einst stürzen wird und ihm selber eigentlich nichts anhaben kann, da er als Gott unsterblich ist. Als der Chor wiederum zur
Nachgiebigkeit mahnt, Prometheus aber bei seinem Trotz verharrt, erscheint Hermes
als Bote des Zeus. Er verlangt, daß der Dulder sein Geheimnis mitteile, und droht,
falls er sich weigere, mit dem Tartaros und der späteren Pein durch den Adler. Noch
einmal rät der Chor dem Prometheus nachzugeben mit den Worten v. 1036—1039:

ἡμῖν μὲν Ἑρμῆς οὐκ ἄκαιρα φαίνεται
λέγειν· ἄνωγε γάρ σε τὴν αὐθαδίαν
μεθέντ' ἐρευνᾶν τὴν σοφὴν εὐβουλίαν.
πιθοῦ· σοφῷ γὰρ αἰσχρὸν ἐξαμαρτάνειν.

Aber Prometheus will lieber das Schlimmste erdulden. Jetzt fordert Hermes den Chor auf sich zu entfernen. Er tut dies und zieht, wie er gekommen, in feierlichem Zuge durch eine Parodos ab. Der Held versinkt in den Tartaros. Der Bearbeiter konnte natürlich diesen Schluß nicht brauchen. Der Chor mußte aber am Ende des Stückes verschwinden. Da er ihn nicht gut wieder durch die Luft fortfliegen lassen konnte bei dem gewaltigen Aufruhr aller Elemente, ließ er ihn ganz im Widerspruch mit seinem bisherigen Verhalten auf Seiten des Prometheus treten und mit ihm versinken.

Dieser Schluß muß von großartiger Wirkung auf das damalige Publikum gewesen sein, da wohl hauptsächlich infolge dieses packenden Theatereffekts die Ueberarbeitung das Original vollständig verdrängt hat.

Die in großen Zügen angedeutete Gestalt dieses Originals dürfte wohl dem entsprechen, was uns die älteren Stücke des Dichters lehren, auch kann es leicht auf der Orchestra ohne scenischen Hintergrund aufgeführt worden sein. Hingegen paßt die Ueberarbeitung, d. h. die uns erhaltene Gestalt des Stückes, nur für die Bühne und den Geschmack einer späteren Zeit. Wann diese Ueberarbeitung entstanden ist, läßt sich nicht mit Sicherheit nachweisen. Allein mancherlei Indicien führen auf die zwanziger Jahre des fünften Jahrhunderts, wie schon oben ausgeführt ist. Von einigen Gelehrten wird auch auf den zweiten Aetnaausbruch, der 425 stattfand, hingewiesen, sowie auf den gehässigen Gebrauch des Wortes σοφιστής, wie er um jene Zeit aufkam. Aber das ist von nebensächlicher Bedeutung. Die Hauptsache steht fest: Die Rätsel des Prometheus lassen sich nur durch Annahme einer Ueberarbeitung lösen.

